



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Miniatury Pawła Huellego : na przykładzie opowiadania  
"Przeprowadzka"

**Author:** Joanna Dembińska-Pawelec

**Citation style:** Joanna Dembińska-Pawelec. (2001). Miniatury Pawła Huellego : na przykładzie opowiadania "Przeprowadzka". "Miniatura i Mikrologia Literacka" (T. 2 (2001), s. 222-239).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna Dembińska-Pawelec

*Miniatury Pawła Huellego  
Na przykładzie opowiadania  
„Przeprowadzka”*

Opowiadania Pawła Huellego z ich skłonnością do mityzacji świata przedstawionego stwarzają niezwykle dogodny tekst poddający się analizom mikrologicznym. Tak istotny dla tej prozy fenomen *genius loci*, jak podkreśla Jarzębski, „opisywaną okolicę wyodrębnia z obszarów »zwykłości«, czyni ją miejscem zaczarowanym, siedliskiem tajemnicy, a przez to i żyznym polem, na którym obradza poezja”<sup>1</sup>. Przemysław Czapliński zwraca uwagę, że „mityzacja miejsc dzieciństwa nie polega tu na odrealnianiu przestrzeni czy odhistorycznianiu, lecz raczej na przypisywaniu miejscom mitycznej pełni znaczeń i doświadczeń”<sup>2</sup>. Analiza wykreowanej przestrzeni artystycznej, ukierunkowana mikrologicznie, może prowadzić do interesujących spostrzeżeń.

W utworze *Przeprowadzka* pochodzącym z tomu *Opowiadania na czas przeprowadzki*<sup>3</sup> czasoprzestrzeń tworzy powojenny Gdańsk. Narratorem uczynił Huelle małego chłopca, który wraz z rodzicami zamieszkiwał pokój w pruskiej pałacyku. Kreacja narratora, a zarazem głównego bohatera będącego dzieckiem wpisuje to

---

<sup>1</sup> J. Jarzębski: *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*. Kraków 1997, s. 178.

<sup>2</sup> P. Czapliński: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997, s. 240.

<sup>3</sup> P. Huelle: *Opowiadania na czas przeprowadzki*. Londyn 1991. Wszystkie cytaty podaję za tym wydaniem.

opowiadanie w nurt „prozy inicjacyjnej”<sup>4</sup>. Dzięki temu zabiegowi możliwa staje się kreacja świata nieco naiwna, ale za to bezstronna, ufna, otwarta poznawczo, a przede wszystkim uwolniona od uwarunkowań politycznych i historycznych. Bohater – narrator staje się neutralnym, poznawczym centrum w wyrażnie binarnym układzie, który reprezentują: matka i starzejąca się Niemka, Greta Hoffmann.

Akcją opowiadania jest proces światopoglądowego dorastania małego chłopca. Złamanie przez niego zakazu inicjuje spotkanie z innością, ekscytującą dziwnością i tajemniczością.

Wypowiadając się na temat wielowarstwowego charakteru świata przedstawionego swojej prozy, Huelle podkreślał istotną rolę warstwy metafizycznej, która – jak mówi – „wymyka się jednoznacz-nemu oglądowi i opisowi”<sup>5</sup>. „Zmyślenie i forma – to są rzeczy, które mnie interesują, a nawet fascynują”<sup>6</sup> – powiedział w jednym z wywiadów, wskazując jednocześnie, że to właśnie forma tekstu musi stać się wehikułem sensów metafizycznych. Opowiadanie *Przeprowadzka* wydaje się w ciekawy sposób realizować to założenie poprzez specyficzne ukształtowanie świata przedstawionego.

Przestrzeń wyodrębnia w sobie dwa obszary. Pierwszy obejmuje ubogie mieszkanie rodziców oraz zdewastowany park wokół pałacu. Drugim obszarem jest Wielki Pokój, w którym mieszka pani Hoffmann. Są one wyraźnie rozgraniczone i strzeżone zakazem:

Zabronione były, jak zawsze, tylko dwie rzeczy. Wychodzenie za bramę ogrodu do parku i zabawa na tarasie, skąd przez oszklone drzwi można było zajrzeć do Wielkiego Pokoju.

s. 43, podkr. – J. D.-P.

Obecność obszaru niedostępnego z mocy nakazu musiała oczywiście wywoływać w chłopcu gorączkowe zaciekawienie:

Co innego taras i Wielki Pokój! Tam działały się sprawy o wiele bardziej ulotne i tajemnicze...

s. 43

---

<sup>4</sup> Por. rozdział: *Wobec biografii: Nowa proza – rytuały inicjacji*. W: P. Czaplński: *Ślady przelotu...*, s. 192–224.

<sup>5</sup> *Interesuje mnie zmyślenie i forma*. „Puls” 1991, nr 50.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

oraz wzbudzać pożytkliwość poznania:

Pragnąłem tylko poznać to, co jest w środku. A więc znaleźć się kiedyś w Wielkim Pokoju. I zobaczyć ją, jak gra.

s. 44

Przeciwagą dla obu obszarów jest przestrzeń kulturowa zamknięta w wytworach sztuki będących integralną częścią Wielkiego Pokoju. Wszystko bowiem było w nim niezwykle i zadziwiające, naznaczone piętnem przynależności do czasu minionego.

Chłopiec nie oparł się chęci poznania i postanowił zajrzeć przez szybę do wnętrza pałacu. Gdy stał na tarasie, dostrzegła go pani Hoffmann i zaprosiła do środka. Przypadek, który sprawił, że został on zauważony przez właścicielkę, pozwala widzieć w tym zdarzeniu jeden z elementów czasu awanturniczego, o którym tak oto pisze Bachtin:

Zawinił więc sam. Swoją nieumiarkowaną ciekawością rozpętał grę przypadku.<sup>7</sup>

Zaproszony do Wielkiego Pokoju, mały gość spędził niezapomniany wieczór, siedząc z panią Gretą przy fortepianie. Starsza kobieta otwierała przed nim nowe, muzyczne obszary estetycznych doznań. Wieczorny koncert wywołał na chłopcu wielkie wrażenie:

Słuchałem pani Greta z wypiekami na twarzy, [...] i oboje byliśmy w jakimś dziwnym nastroju, w jakimś transie chyba. [...] ona pochylona przy fortepianie i ja, niczym zahipnotyzowany, wpatrujący się w nią lub w jej palce.

s. 49–50

W kontekście tego przeżycia trafne wydają się słowa Aleksandra Fiuta, który napisał:

Huelle w *Opowiadaniach na czas przeprowadzki* posłużył się rytuałem wtajemniczenia.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> M. Bachtin: *Czas i przestrzeń w powieści*. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4, s. 296–297.

<sup>8</sup> A. Fiut: *Pytanie o tożsamość*. Kraków 1995.

Jeśli zawierzyć słowom Mircea Eliadego, że inicjacja polega przede wszystkim na tym, by zmienić status ontologiczny neofity<sup>9</sup>, to istotnie obecność w Wielkim Pokoju przemieniła osobowość chłopca. Jego wizyta wywołała wielką awanturę między matką, która wzbraniała dziecku kontaktów z Niemką, oraz ojcem, który stanął w obronie syna. Stan wewnętrznego niepokoju, będącego efektem przeżytego wtajemniczenia, wyraził bohater w następujących słowach:

[...] a ja stałem pomiędzy nimi, rozdarty na dwie części.

s. 51

Podobnie jak rozdwojona została umysłowość chłopca, tak w rozdwojeniu ukazany został cały świat przedstawiony *Przeprowadzki*. W tym opowiadaniu każdy element poszukuje swej analogii, wszystko się w sobie przegląda.

Granice – próg, ale i miejsce spotkania pomiędzy parkiem a Wielkim Pokojem, wytyczała tafla szerokich, przeszkłonych drzwi tarasu. Jest to miejsce lustrzanego odbicia obu przestrzeni, które może służyć jako źródło poznania. Jak bowiem przekonuje Manfred Lurker:

Poznanie prawdy sięgające poza doświadczenie myślenie metafizyczne staje się *speculatio*, „ogłędem lustrzanym”; spekulacja (od łacińskiego *speculatio*, „wypatrywanie”) należy etymologicznie do *speculum*, „lustro”.<sup>10</sup>

Tak więc Huelle przez konstrukcję świata przedstawionego wprowadza nas w przestrzeń symboliczną, w której obowiązuje myślenie w kategoriach analogii.

Przestrzeń rozgraniczona lustrzaną taflą charakteryzuje się niejako upodwójnieniem. Wiele elementów znajdujących się w jednym obszarze ma swe analogiczne odbicie w obszarze drugim. Ich zadaniem jest nieustanne łączenie i wytwarzanie mediacji w obrębie tekstu. Staje się to rodzajem dialogu toczącego się między przestrze-

<sup>9</sup> M. Eliade: *Egzystencja człowieka i uświęcenie życia*. W: Idem: *Sacrum i profanum. O istocie religijności*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1996, s. 154.

<sup>10</sup> M. Lurker: *Przełamanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. Wojnakowski. Kraków 1994, s. 28.

niami. Prześledźmy zatem obecne w *Przeprowadzce* korespondencje:

1. Na początku opowiadania przedstawiony został obraz zdewastowanego w wojennej zawierusze parku:

Jego największą atrakcją stanowiły zdziczałe klomby, zarośnięty staw, nieczynna od lat kaskada, skąd nie spływała ani jedna kropla wody, i kamienny cokół, na którym kiedyś, chyba bardzo dawno temu, stał pomnik króla lub księcia.

s. 43

W albumie fotograficznym pani Hoffmann na jednym ze zdjęć można było zobaczyć park z czasów swojej świetności:

Na fotografii widniał wysoki mężczyzna w jasnym, pasiastym garniturze. Stał na tle kaskady i stawu obok innego mężczyzny, w czarnym garniturze. Obaj uśmiechali się i wyglądali na przyjaciół.

– Ależ to jest nasz park! – powiedziałem. – Kaskada, schody... I nawet widać dach za drzewami.

s. 49

2. W czasie wizyty w Wielkim Pokoju chłopca zaciękała otwarta książka:

Dwie kolorowe ilustracje wyobrażały sylwetki kobiety i mężczyzny. W niczym jednak nie przypominały one ojca i mamy. Zamiast skóry, a raczej pod skórą, której tu nie było, kłębiły się zwoje żył, kiszek, naczyń, mięśni i kości. W pewnym sensie nie byli więc nadzy i nie czułem się zawstydzony. Patrzyłem raczej na te dwie postaci z ciekawością pomieszaną z obrzydzeniem.

s. 47

Obraz oglądanych w książce ciał powraca w zakończeniu opowiadania. W czasie kłótni ojca i matki chłopiec obserwuje rodziców, po raz pierwszy dostrzegając ślady, jakie w ich psychice wywołała wojna:

[...] widziałem ich ciała, widziałem postać mężczyzny i kobiety jak na barwnej ilustracji, niczym dwie pulsujące i żywe rany.

s. 51

3. W Wielkim Pokoju chłopiec z zainteresowaniem oglądał wypchane ptaki:

[...] jeden biały, a drugi bajecznie kolorowy.

s. 46

Ptaki ponownie powracają w scenie kłótni rodziców, wnosząc złowrogą atomosferę:

[...] gdy zasypialiśmy już w łóżkach, słowo „Niemcy” długo jeszcze krążyło po pokoju jak ptak obudzony w ciemności.

s. 51

Podobnie pani Hoffmann, która z tarasu spoglądała na zdewastowany park, porównana została do ptaka:

[...] w łagodnym słońcu jej siwa główka przypominała spłoszonego ptaka.

s. 44

Biały ptak w sposób metaforyczny został przywołany w obrazie tańczących rodziców:

[...] ojciec wziął mamę w ramiona i tańczyli po całym pokoju, cicho, na palcach, żeby mnie nie zbudzić, a ja widziałem spod przymkniętych powiek ich wirujące sylwetki, patrzyłem na opadające wolno **białe skrzydła prześcieradeł**, aż w końcu zgasło światło i niczego już nie widziałem.

s. 48

4. Innym przykładem ukazującym konstrukcję analogii są pojazdy konne namalowane na obrazach w Wielkim Pokoju:

[...] wszystkie były bardzo ciemne i bardzo stare, i mnóstwo było na nich koni, dorożek i tramwaj konnych.

s. 46

W otaczającej chłopca rzeczywistości powojennej Polski pojawia się jedynie furmanka pana Bieszkego:

W poniedziałek rano pan Bieszke przyjechał pod sam fronton domu. Ładowaliśmy cały nasz dobytek na platformę, a konie strzygły uszami, jak zawsze przed drogą.

s. 51

5. Zasadą analogii kieruje się chłopiec także, próbując rozstrzygnąć, czy pani Greta, rozmawiając z sobą w Wielkim Pokoju, przejawia oznaki nienormalności:

Spotkałem kiedyś wariatkę na ulicy Armii Czerwonej, pluła na przechodniów, wygrażała im, była obdarta i brudna, a z ust ciekła jej ślina. Pani Hoffmann natomiast miała na sobie jasną bluzkę, spiętą pod szyją bursztynową broszką, i czarną spódnicę, a jej siwe i niezbyt długie włosy nosiły wyraźne piętno dłoni fryzjera.

s. 46

Bohater opowiadania, przekraczając próg Wielkiego Pokoju, doznając rytuału wtajemniczenia, znalazł się w przestrzeni lustrzanych odbić, świata rozdwojonego, w którym, mówiąc słowami Maurycego Mochnackiego, „wszystko się na dwoje roznosi”<sup>11</sup>. Ireneusz Opacki, analizując dziewiętnastowieczny proces poznawania za pomocą lustrzanych odbić, pisze następująco:

Cel więc „roznoszenia się na dwoje” jest w tej romantycznej koncepcji jasny: odbicie ma stworzyć sytuację umożliwiającą przeprowadzenie refleksji. [...] refleksja dokonywa się w lustrze, w przedmiocie odbijającym.<sup>12</sup>

Elementem warunkującym powodzenie takiej formy poznania jest umiejętność postrzegania świata jako wytworu sztuki. Bohater opowiadania *Przeprowadzka* odwołuje się w swej imaginacji do sztuki miniatury, w której – jak pisze Gaston Bachelard –

wartości są zgęszczone i wzbogacone. [...] Trzeba bowiem przekroczyć granice logiki, by doświadczyć tego, co wielkie, w tym, co małe.<sup>13</sup>

Stojąc na tarasie z czołem przytkniętym do szyby, chłopiec zaglądał do mieszkania pani Greta i tak oto postrzegał jego wnętrze:

<sup>11</sup> Cyt. za I. Opacki: *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*. W: Idem: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 48–50.

<sup>13</sup> G. Bachelard: *Miniatura*. Przeł. K. Mokry, T. Markiewka. „Literatura na Świecie” 1999, nr 9, s. 156.



W Wielkim Pokoju panował półmrok i niewiele mogłem zobaczyć. Jako tako widać było właściwie tylko stół, znajdujący się najbliżej drzwi, całkowicie zastawiony masą przedmiotów. Mój wzrok, gdy przywykł do szarego światła, natychmiast zaczął błądzić w tej gęstwinie, wyławiając z niej rozmaite kształty. Były tam srebrne i mosiężne lichterze, stosy grubych książek i nut, luźne kartki papieru, porcelanowe puzderka i figurki, szklane naczynia, kawałki materiału na ubranie, szpulki z nićmi, kamionkowe doniczki, para rękawiczek, dziecinne grabki, damskie kapelusze, filiżanki na spodeczkach i bez spodeczków, przyciski z laki i brązu, małe popiersie jakiegoś mężczyzny, srebrna cukiernica, kilka fotografii oprawionych w ramki, wreszcie budzik z wielkimi dzwonkami, młoteczką i urwaną wskazówką. Wszystkie przedmioty miały jednak zamazane kontury i rozplywały się jak w nieostrej soczewce. W każdym razie najwięcej było książek i nut.

s. 44–45

Oglądana przez chłopca przestrzeń, wypełniona nieprzeliczoną ilością przedziwnych przedmiotów, ukształtowała się w jego wyobraźni w taki sposób – używając słów Bachelarda –

jakby miało się zamknąć cały spektakl świata w jednej molekuły rysunku<sup>14</sup>.

Wielki Pokój dostrzeżony w postaci miniatury ukazał się jako fragmentaryczny obraz świata:

Spiętrzone przypominały zburzone miasto z wąwozami ulic, z wąskimi przejściami między jedną ścianą a drugą.

W opowiadaniu Huellego świat przedstawiony, rozdzielony lustrzaną przegrodą, wyłonił dwa obszary. Zasada analogii, która tak ściśle nawiązywała korespondencje pomiędzy poszczególnymi elementami rzeczywistości, ujawniła wpisany w tekst romantyczny model lektury. Oto więc dwie przestrzenie, dwie miniatury świata przeglądają się w sposób lustrzany w sobie, konfrontują i rozpoznają. Lustro współcześnie nosi ślady destrukcji pozostawionej doświadczeniem wojny: każdy z pojawiających się obrazów ma piętno

---

<sup>14</sup> Ibidem, s. 165.

uszczerbku i dewastacji. Jedynie przeszłość skupiona w wytworach kultury przechowała obraz nie podlegający zniszczeniu.

Obie przestrzenie, przeglądając się w sobie, wyraźnie uwidaczniają dzielące je różnice. Świat pani Grety, choć w stanie zrujnowanym, wypełniony jest przedmiotami i drobiazgami, z których spora część przynależy do sfery kultury, przechowując część jej niezniszczalnego dziedzictwa. Świat bohatera i jego rodziców znamionuje wykorzenienie i pustka. Ich dobytek mieści się w tekturowej walizce i kartonowych pudłach, te z kolei z łatwością mieszczą się na furmance.

W kontekście wzajemnego przeglądania się obu przestrzeni ważne wydają się dwie sceny, które łączy pamięć osób zmarłych. W pierwszej pojawia się pani Hoffmann, która wraz z chłopcem przeglądała rodzinny album ze zdjęciami. Objaśniający komentarz, podobnie jak jej dawne życie, skupiał się niemal wyłącznie na zjawiskach muzycznych stanowiących esencję jej życia:

A tu stoi mój monsz. [...] mój monsz był muzyk i kompozytoh. Ten dhugi pan to Maks. On tu wtedy przyjechał z Wiednia. *Tannhausera* szpiewacz. Oba już nie żyją. A to – pokazała inną fotografię – jest Erikson. To był Nohweg z Oslo. I szpiewał w następny sezon Hagena w „Gotterdammerung”. To był wspa-  
niały glos!

s. 49

Jedynie trzykrotne użycie czasownika „był” w wypowiedzi leciwej już Niemki ukazuje jej tragiczną świadomość bezpowrotności minionego czasu, utraty osób najbliższych.

Druga scena przedstawia matkę chłopca, która z rozpaczą wspomina swoich bliskich:

I zaczęła głośno wywoływać różne imiona, imiona dobrze jej znane, ukochane, i przy każdym imieniu odchyłała jeden palec, najpierw lewej, a potem prawej ręki, a kiedy odchylone były już wszystkie, płacząc wykonywała ten gest jeszcze wiele razy od nowa, bo zabitych było znacznie więcej niż palców u rąk, a nawet u rąk i stóp razem wziętych.

s. 50

Mama chłopca pochodziła z terenów wschodnich, utraconych przez Polskę w wyniku wojny. Jej gest odchyłania palca o wyraźnej

proweniencji romantycznej pełni funkcję mnemotechniczną, ocalającą przez pamięć. Zasada analogii lustrzanych odbić pozwala więc postrzegać obie kobiety w symbolicznym upostaciowaniu kontekstu narodowego.

Gaston Bachelard, analizując zjawisko miniatury, zauważa:

[...] czasami zamiany wielkiego na małe ulegają zwielokrotnieniu i wchodzą w grę wzajemnych odbić. Kiedy zwyczajny obraz urasta do niebotycznych rozmiarów, odnosimy nagle wrażenie, że współzależnie pospolite przedmioty mogą stać się miniaturami świata. Makro- i mikrokosmos są współzależne.<sup>15</sup>

Dwie miniatury w *Przeprowadzce* symetrycznie usytuowane w lustrzanych odbiciach mogą być odczytywane jako wizerunek powojennego, zdewastowanego świata, wewnątrznie pękniętego, podzielonego niechęcią, wrogością i wzajemnym niezrozumieniem.

Fabula o charakterze inicjacyjnym w powiązaniu z mityzacją biografii pozwalają odczytać *Przeprowadzkę* jako opowiadanie mitobiograficzne. Jak pisze Czapliński, taki model literatury pozwala na „publiczne rozegranie spektaklu zadomawiania się w historii”<sup>16</sup>.

Rola przedziwnych korespondencji obecnych w opowiadaniu Pawła Huellego ma jeszcze inne znaczenie. Wytwarzają się one w obrębie Wielkiego Pokoju.

Manfred Lurker, zastanawiając się nad rolą analogii w myśleniu symbolicznym, przytoczył fragment z dzienników Ernsta Jungera, który podkreślał wieczny związek wszelkiego bytu:

Życie nasze przypomina lustro, w którym odbijają się, jakkolwiek rozmyte i mgliste, nader sensowne rzeczy. Pewnego dnia wkraczamy w to lustrzane odbicie.<sup>17</sup>

Przekroczenie przez chłopca progu Wielkiego Pokoju wprowadziło go w lustrzaną przestrzeń mityczną. W jej obrębie powstawał tajemniczy krąg wzajemnych korespondencji. Spójrzmy na ich zawiłą linię odniesień sięgających odległych zdarzeń kulturowych i historycznych.

<sup>15</sup> G. Bachelard: *Miniatura...*, s. 175.

<sup>16</sup> P. Czapliński: *Ślady przelotu...*, s. 198.

<sup>17</sup> M. Lurker: *Przesłanie symboli...*, s. 28.

Pani Greta była pianistką i akompaniatką, a jej mąż – muzykiem i kompozytorem. Nazwisko małżonków: Hoffmann, przywołuje postać niemieckiego, romantycznego poety, kompozytora, dyrygenta i krytyka muzycznego Ernsta Theodora Hoffmanna, który urodził się w 1776 roku w Królewcu, a zmarł w 1822 roku w Berlinie. Podobnie jak pani Greta, i jej mąż większą część swego życia spędził na ziemiach, na których dominowała ludność pochodzenia polskiego. Jego żoną była Polka – Michalina Trzcńska. W 1805 roku jako prezes Towarzystwa Muzycznego w Warszawie organizował koncerty, podczas których występował także jako pianista i śpiewak. Te dwie profesje znamienne są dla losu bohaterów *Przeprowadzki*.

Na początku wieczornego muzykowania w Wielkim Pokoju pani Greta zagrała chłopcu fragmenty opery Richarda Wagnera *Tannhauser*. Libretto tej opery opiera się na niemieckiej legendzie o Tannhauserze, wybitnym pieśniarzu obdarzonym niezwykle głośnie. Nawiązanie do tej samej legendy pojawia się także w twórczości E. T. A. Hoffmanna<sup>18</sup>.

Muzykę pani Greta ilustrowała książkowymi obrazkami z libretta operowego, a także fotografiami z rodzinnego albumu, na których wydarzenia prywatne mieszały się ze zdjęciami występów w operze leśnej jej męża i nie żyjących już przyjaciół. Przeglądając album pani Greta, chłopiec dostrzegł zdjęcie z przedstawienia *Tannhausera* w operze w Sopocie, niemal powtarzające obraz z książkowej ilustracji:

I zobaczyłem obrazy podobne do tych z książki, a jednak nieco inne. Na dużej scenie, wśród bukowych drzew, stali mężczyźni przebrani w historyczne stroje, trzymając pochodnie w dłoniach.

s. 49

Wśród fotografii w albumie było także zdjęcie przedstawiające pana Hoffmanna, stojącego na tarasie wraz z przyjacielem. Objaśniając, pani Greta dodała:

---

<sup>18</sup> J. Kański: *Przewodnik operowy*. Kraków 1978. O librecie *Tannhausera* J. Kański pisze następująco (s. 85): „Temat zaczerpnął Wagner częściowo z dawnych legend i podań ludowych, częściowo zaś z literackich opowiadań Tiecka i Hoffmanna.”

Ten długi pan to Maks. On tu wtedy przyjechał z Wiednia.  
*Tannhausera* śpiewacz.

s. 49

Fotografia przedstawiająca dwu mężczyzn, dwu przyjaciół w scenarii pałacowego dziedzińca jest niemal wizerunkiem sceny turnieju śpiewaczego z opery *Tannhauser*. Na zamku landgraфа Turynгии w Wartburgu odbywał się turniej śpiewaczy, którego zwycięzca otrzymać miał rękę pięknej Elżbiety. Niezwykle utalentowany Tannhauser, którego od dawna kochała Elżbieta, współzawodniczył w tym konkursie ze swoim przyjacielem Wolframem von Eschenbachem. Tannhauser jednak nosił w sobie grzech nieczystości wyniesiony z podziemnego królestwa bogini Wenery. Opera kończy się tragiczną śmiercią Tannhausera. Podobnie tragiczny los spotkał Maksa, przyjaciela państwa Hoffmannów, śpiewaka odtwarzającego partię Tannhausera.

Kolejne fragmenty, które zagrała pani Greta chłopcu, pochodziły z uroczystego dramatu scenicznego Richarda Wagnera *Pierścień Nibelunga*. Jak pisze Józef Kański: „Naczelną ideą *Pierścienia Nibelunga* jest potępienie zbrodniczej żądzy władzy i bogactwa – przyczyny wszelkiego zła na ziemi, oraz apoteoza miłości pełnej żaru a czystej, wyzwolonej z wszelkich więzów i praw obyczajowej moralności.”<sup>19</sup>

Jedna z części operowych *Pierścienia*... nosi tytuł *Gotterdämmerung*, czyli *Zmierzch bogów*. W kontekście powojennych losów narodu niemieckiego oraz osobistych wspomnień pani Greta tytuł ten w opowiadaniu Huellego nabiera szczególnej wymowy.

Motywy przewodnim *Pierścienia Nibelunga* jest walka o zaczarowany pierścień, który daje czarodziejską moc i władzę nad całym światem. Cięży jednak na nim przekleństwo karla Alberyka, które spadnie na każdego, kto wejdzie w posiadanie owego pierścienia. Dramat sceniczny Wagnera kończy się tragiczną śmiercią wszystkich osób, które w jakikolwiek sposób, czasem przypadkowy i niezamierzony, zetknęły się z mocą pierścienia. Huelle w opowiadaniu *Przeprowadzka* nie przypadkiem przywołuje ten właśnie utwór. Starogermańskie i staroskandynawskie mity i legendy, które posłużyły Wagnerowi do napisania libretta *Pierścienia Nibelunga*, przechowują

---

<sup>19</sup> Ibidem, s. 97.

częstkę uniwersalnej dla tej kultury, ponadczasowej prawdy: każdy, kto w sposób podstępny i zbrodniczy chce zdobyć władzę nad światem, przynosi jedynie zgubę sobie i śmierć niewinnym, wpłatanym przypadkiem osobom. Czy pradawna, legendowa klątwa Albertyka, która spowodowała śmierć dzielnego Zygryda, nie dosięgnęła także po wiekach męża pani Hoffmann, Maksa z Wiednia i Eriksona z Oslo w opowiadaniu Pawła Huellego? Budzić może bowiem zastanowienie spłot pewnych faktów. Osobą, która przywołuje wątki związane z *Tannhauserem*, uczynił autor *Przeprowadzki* Maksa z Wiednia. Legenda o niezwykłym pieśniarzu – minnesingerze oraz poecie wywodzi się z terenów austriacko-niemieckich. Z kolei staroskandynawskie mity wykorzystane w *Pierścieniu Nibelunga* reprezentuje Erikson – Norweg z Oslo, który śpiewał partie Hagena w *Zmierzchu Bogów*.

Wzajemne przenikanie podań i legend, na których wspierały się libretta operowe, z nieodległymi w czasie wspomnieniami pani Grety, związanymi zarówno z jej życiem osobistym, jak i pracą artystyczną w operze, wytworzyły w opowiadaniu sferę naracyjnej metafikcji<sup>20</sup>, w której obrębie odniesienia muzyczne i literackie współtworzą świat przedstawiony. Powiązania intertekstualne, powstające pomiędzy *Tannhauserem* i *Pierścieniem Nibelunga* a postaciami śpiewaków odtwarzających role operowe i ich wojennym losem, stają się odrębnym nośnikiem treści. Reguła lektury, wspierająca się na zasadzie analogii, niejako zawłaszcza Eriksona, Maksa oraz męża pani Hoffmann i wprowadza w germańsko-skandynawski kontekst legendowo-mityczny. Stają się oni personami na powrót odtwarzającymi pradawne wierzenia, ukazując ich współczesną aktualność. Tworzy się w ten sposób potrójny system odniesień: fikcji literackiej (podania i legendy wprowadzone do libretta operowego), fikcji scenicznej (przedstawienia operowe) i biografii.

Na pytanie zafascynowanego chłopca:

Czy to wszystko prawda? [...] To się rzeczywiście zdarzyło?

– pani Hoffmann odpowiedziała:

Die Kunst. [...] To tylko sztuka.

s. 49

---

<sup>20</sup> Na temat metafikcji w prozie lat dziewięćdziesiątych zob. P. Czaplinski: *Ślady przelotu...*, s. 116–129.

– konstytuując tym samym wyłączność sfery metafikcji. W umyśle dziecka wszystkie zdarzenia z poszczególnych sfer spotkały się na płaszczyźnie wyobraźni:

[...] wszystko zaczęło mi się mieszać w głowie. Parsifal chodził po parku nad wyschniętym stawem, mąż pani Hoffmann przy strasznym wrzasku Walkirii i Nibelungów ścigał po scenie opery leśnej w Sopocie Hagena, Erikson stał na tarasie domu pani Grety i z pochodnią w dłoni śpiewał „Beglück darf du nicht, o Heimat!”, a marynarze z *Latającego Holendra* wracali od strony Oliwy, drogą z Sopotu, i śpiewali „Heil! Der Gnade Wunder Heil!”. Wszystko to było niezwykle i porywające.

s. 49

Opowieść pani Grety, w której przenikają się elementy fikcji literackiej, legendy i realnych zdarzeń z jej życia, staje się analogicznym odpowiednikiem libretta opery Jacques’a Offenbacha *Opowieści Hoffmanna*. Zostało ono opracowane przez Jules’a Barbiera, który wykorzystał w nim trzy fantastyczne opowiadania Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna: *Piaskun*, *Przygody w noc sylwestrową*, *Rat Crespel*. Oryginalność libretta polega na tym, że właściwa akcja rozgrywa się jedynie w prologu i epilogu, a trzy akty opery to kolejne opowiadania Hoffmanna – dzieje jego trzech miłości, którym towarzyszy fantastyczna aura niezwykłości. Podobnie skonstruowane fabularnie jest opowiadanie Pawła Huellego. Na początku pojawia się informacja o konieczności odwołania przeprowadzki. Potem następuje opowieść o spotkaniu z panią Gretą w Wielkim Pokoju. Zakończeniem jest moment przeprowadzania się z pałacu do nowego mieszkania. Początek zatem i koniec pełnią funkcję prologu i epilogu. Zasadnicza część utworu dotyczy przestrzeni mitycznej. Tutaj też da się wydzielić trzy epizody, które łączą *Przeprowadzkę* z trzema aktami *Opowieści Hoffmanna*.

W pierwszym akcie opery ważnym motywem są zaczarowane okulary, przez które poeta spogląda na świat. Ich czarodziejska moc doprowadza do tego, że zatracą on poczucie realności i zakochuje się w pięknej, mechanicznej lalce. W opowiadaniu Huellego rolę tę odgrywa szklana tafla, przez którą chłopiec podgląda panią Gretę w Wielkim Pokoju.

W drugim akcie opery Offenbacha niezwyklej urody kurtyzana wenecka Giulietta w zamian za swe wdzięki ma wyłudzić od poety jego odbicie w lustrze. Motyw lustra i odbicia – o czym była mowa – jest elementem konstytutywnym *Przeprowadzki*, generując najistotniejsze sensy tego opowiadania.

W trzecim akcie *Opowieści Hoffmanna* ukochana poety śpiewaczka Antonia pod wpływem czarodziejskich zaklęć rozmawia ze zjawą swojej zmarłej matki. Sprawcą tych niesamowitych zdarzeń jest przerażający doktor, który nosi znamienne nazwisko – Miracle. W opowiadaniu Huellego również pojawia się niewytłumaczalna, tajemnicza scena fantastycznej rozmowy, której świadkiem był stojący na tarasie chłopiec:

[...] poczułem nieprzyjemny dreszcz. We wnętrzu Wielkiego Pokoju działo się coś dziwnego. Coś, czego nie mogłem zrozumieć.  
s. 45

Był on świadkiem ożywionej rozmowy prowadzonej przez panią Gretę. Niezwykły pozostał jedynie fakt, że w Wielkim Pokoju przebywała tylko ona sama:

Pani Greta, popijając herbatę, wyraźnie z kimś rozmawiała. Nie był to przecież monolog. Zadawała pytania, wygłaszała uwagi, kręciła głową, gestykulowała nawet rękami i klóciła się chyba, bo parę razy usłyszałem podniesiony głos. Tylko z kim rozmawiała? W Wielkim Pokoju nikogo oprócz niej nie było. Kto normalny rozmawia z powietrzem? – pomyślałem.

s. 45

Fascynujący okazuje się splot intertekstualnych nawiązań metafikcyjnych powstający między *Tannhauserem*, *Pierścieniem Nibelunga*, *Opowieściami Hoffmanna* i opowiadaniem *Przeprowadzka*. Przedziwny jednak wydaje się splot pożarów, które niszczyły miejsca wystawianych oper. Jedyna opera E.T.A. Hoffmanna wystawiana w Berlinie odgrywana była zaledwie czternaście wieczorów, teatr bowiem w tym czasie – rok 1817 – spłonął. Podobne zdarzenie spotkało operę *Opowieści Hoffmanna*, której premiera sceniczna miała miejsce już po śmierci Offenbacha.



W 1887 wystawiono *Opowieści Hoffmanna* w Wiedniu; – pisze Józef Władysław Reiss – kiedy w czasie przedstawienia w Ring-theater wybuchł pożar, który pochłonął setki ofiar, usunięto tę operę na długi czas z repertuaru, w zabobonnej trwodze przed nową katastrofą.<sup>21</sup>

W opowiadaniu *Przeprowadzka* pałac pani Hoffmann także jest mocno zrujnowany pożarem wojny:

Dwa pokoje, sypialnia i łazienka, podobnie jak te na piętrze, zamknięte były na kłódki i opieczetowane przez urzędników. Nie otwierano ich, odkąd sięgała moja pamięć; ich stropy w każdej chwili groziły zawaleniem.

s. 45

Przedziwne sploty losu połączyły także biografię pani Grety. Kiedy chłopiec oglądał obrazy w Wielkim Pokoju, zauważył na nich następujące szczegóły:

[...] mnóstwo było na nich koni, dorożek i tramwaj konnych – wokół kościoła Marii Panny, przy studni Neptuna i pod Więzieną Wieżą.

s. 46

Analogiczny widok przedstawiała rycina ilustrująca libretto Tannhausera:

[...] otworzyła książkę na obrazku z zamkiem. Byli tam rycerze, piękne panie, pieśniarze, konie, chorągwie i obronne wieże.

s. 48

Natomiast na fotografii w albumie pani Hoffmann jej mąż

stał na tle kaskady i stawu.

(s. 49)

Podobnie, przemierzając park, chłopiec dostrzegał takie oto jego elementy:

---

<sup>21</sup> J. W. Reiss: *Mała encyklopedia muzyki*. Warszawa 1960, s. 524.

[...] zdziczałe klomby, zarośnięty staw, nieczynna od lat kaskada, skąd nie spływała ani jedna kropla wody, i kamienny cokół, na którym kiedyś, chyba bardzo dawno temu, stał pomnik króla lub księcia.

s. 43

Po uszeregowaniu powtarzalnych elementów w kolejne triady widoczny staje się pewien brak. Na obrazie bowiem widoczna jest *Więzienna Wieża*, na ilustracji – *obronna wieża*. Prawem analogii można zapytać, gdzie jest wieża z fotografii i parku? Odpowiedź nie jest trudna: Wielki Pokój będący przestrzenią mityzacji jest trzecią, brakującą wieżą w zaklętym trójkącie tego opowiadania, stojąc na straży przeszłości i broniąc tego, co minione.

Pani Greta, wkraczając kiedyś na zawiłą ścieżkę rodziny Hoffmannów, wybrała swój los zapisany i wymalowany w wytworach sztuki. Stała się więźniem *Więziennej Wieży* ze starego obrazu, prowadząc życie Niemki w polskim Gdańsku. Ale jest ona przede wszystkim strażnikiem obronnej wieży z ilustracji, strażnikiem, który chroni mityczną przeszłość przed unicestwieniem.

Paweł Huelle wydaje się podzielać pogląd autora *Poetyki marzenia*, który zapisuje takie oto wyznanie:

Lepiej czuję się w światach miniaturowych. Są to światy, nad którymi panuję. Gdy w nich przebywam, czuję, jak moja marząca jaźń wysyła fale doznające świata. [...] Prawdziwe doświadczenie miniaturowe oddziela mnie od przyległego świata i pomaga przeciwstawić się jego rozpadowi.<sup>22</sup>

Autor *Przeprowadzki* doskonale panuje nad stworzoną przez siebie rzeczywistością przedstawioną. Miniaturowe przestrzenie w lustrzanych odbiciach analogii spojone intertekstualnymi nawiązaniem mitycznymi, legendowymi, literackimi, malarskimi i muzycznymi tworzą obszar niezwykły. Przez potrójny system odniesień układ ten sprawia wrażenie zamkniętego i wewnątrznie bardzo spójnego. Wydaje się, jakby wszelkie przypadki zostały już gdzieś zapisane, a spektakl historii ponawia mityczny bieg zdarzeń. Bachelardowskie „spojrzenie przez lupę”, pochylenie się nad szczegółem wykreowanej przestrzeni otwiera niespodziewanie przed czytelnikiem bezkresny kosmos intertekstualnych odniesień i relacji.

<sup>22</sup> G. Bachelard: *Miniatura...*, s. 175.

Wytworzona przez Pawła Huellego przestrzeń metafikcji zaczyna symbolicznie obejmować całościową wizję świata pojmanego tekstowo. W *Przeprowadzce* świat jest tekstem. Fabuła o charakterze inicjacyjnym, gdzie rytuał wtajemniczenia wprowadza w obszar nowej wiedzy, pozwala na obdarzenie narratora – bohatera jeszcze jedną funkcją: jest on przewodnikiem po przestrzeni metafikcji. Jego doświadczenia stają się modelem poznania, które polega na odczytywaniu tajemniczego, intertekstualnie zakorzonego szyfru, lekturą śladu zaklętego w wytworach sztuki.

Joanna Dembińska-Pawelec

*Paweł Huelle's Miniatures  
The case of the short-story Move*

Summary

The article is an interpretation of Paweł Huelle's short-story *Move*. The author analyses the domain of metafiction as symbolic space, within which intertextual references co-create the represented world (E. T. A. Hoffmann's short-story *New Year Eve Night Adventures*; R. Wagner's libretti of *Tannhäuser* and *The Ring of the Nibelung*; J. Offenbach's *Tales of Hoffmann*). The represented world is created through reference to Bachelard's art of miniature.

Joanna Dembińska-Pawelec

*Les miniatures de Paweł Huelle  
à l'exemple de „Przeprowadzka”*

Résumé

L'article constitue une tentative d'interprétation du récit de Paweł Huelle, *Przeprowadzka* (*Le déménagement*). L'auteur analyse la sphère de la méta-fiction en tant qu'espace symbolique au sein duquel les références intertextuelles co-crésent l'univers représenté (cf. les contes d'E. T. A. Hoffmann *Les Aventures de la Saint-Sylvestre*, *Le Marchand de sable*, des livrets d'opéra de R. Wagner *Tannhäuser* et *L'Anneau du Nibelung*, *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach). La création de l'univers représenté est modelé par les références à l'art de la miniature élaborée par Bachelard.